

Dalla Virginia Marini di Ferrari
al Pirandello/Squarzina di Nicolosi.
Cauto omaggio a Guido Baldi

Roberto Alonge

Una monografia su Virginia Marini sarebbe stata cosa buona e giusta, ma dirò subito che il libro di Franco Ferrari (*Virginia Marini. Una prima donna alessandrina fra la Ristori e la Duse*, LineLab Edizioni, Alessandria 2013) non colma propriamente la lacuna storiografica in essere. In una simpatica breve nota introduttiva (intitolata sapidamente *Al colto pubblico e all'inclita guarnigione*) è lo stesso autore a individuare i paletti entro cui la sua opera intende situarsi: «Questo non è un saggio specialistico; quindi non pretendo di interessare gli studiosi di teatro; ma nemmeno voglio limitarmi agli Alessandrini, anche se mi auguro gradiscano la celebrazione di una illustre concittadina» (p. 11). In realtà la ricerca è stata commissionata dall'Istituto Storico di Alessandria, e il libro del Ferrari – persona di studio, ora in pensione, ma con un curriculum di organizzatore teatrale (fra l'altro direttore dell'Azienda Teatrale Alessandrina tra il 1982 e il 1996), sotto il magistero di Giorgio Guazzotti – dà il meglio di sé proprio nella prima parte, dedicata al rapporto fra l'attrice e la sua città (il matrimonio appena quindicenne con Giovanni Battista Marini, attore modesto, che alle nozze, di anni, ne aveva trentasei; le brevi *tournées* nei teatri alessandrini; gli “onori” resi dalla città alla sua illustre concittadina, sia in vita che in morte). La lettura è gradevole, perché il Ferrari ha il gusto di ricostruire il clima della vita urbanistica di quella lunga stagione, tra fine Otto e primo Novecento, attraverso tante piccole annotazioni (la sistemazione edilizia del centro città; l'avvio del tram a vapore; l'epopea industriale di Borsalino, il cui cappello omonimo conquisterà il mondo; il diffondersi del cinematografo, ecc.). Il guaio è che l'autore si reprime in questa sua vocazione di *storico municipale*, per chiamarlo così, di narratore della quotidianità del territorio, forse per paura di scadere nella angusta prospettiva campanilistica.

Più scontate, per l'inverso, le pagine in cui il Ferrari si impegna nello sforzo di storicizzare e contestualizzare la Marini, disegnando il quadro della scena del tempo – fra la Ristori e la Duse, come recita il sottotitolo del libro – che non possono

aspirare ad andare al di là della buona divulgazione, che è peraltro il limite stesso che l'autore si prescrive, là dove dichiara: «Ho cercato infatti, ricostruendo una biografia professionale, di non negarmi una modesta aspirazione divulgativa» (p. 11). Davvero peccato, perché il Ferrari sa frugare fra le carte polverose degli archivi, e sa scegliere alcune chicche, capaci di interessare gli specialisti. Assai gustosa, per esempio, la trascrizione di alcuni documenti: come i due editti di polizia del 1842 che regolamentano la vita dei teatri alessandrini, garantendo «il mantenimento del buon ordine in Teatro» (p. 30); e come il contratto che lega Tommaso Salvini ai coniugi Marini, conservato presso il Museo dell'Attore di Genova, insaporito dalle rimostanze di Salvini per dover avere a che fare con il petulante consorte di Virginia, «quel goffo Marini», come lo chiama (p. 167).

Viene riprodotto anche il documento dell'Archivio di Alessandria che certifica il matrimonio, avvenuto nel 1857, fra la sposa «d'età d'anni quindici» e il Marini «d'età d'anni trenta» (pp. 36-37). È un documento importante perché smentisce il convincimento di taluni studiosi accademici (peraltro di vaglia), che hanno sostenuto anche recentemente che la Marini sia nata nel 1844, e che si sia sposata a quattordici anni, laddove la matematica chiarisce che l'anno di nascita è il 1842. Qualche dubbio solleva invece l'età del marito, che tutti considerano nato nel 1821, e dunque all'altare giovanotto di 36 anni, di 21 più vecchio della moglie. Anche il Ferrari, in altro punto del libro, lo definisce «più vecchio della sposa di ventuno anni» (p. 115). Però il documento matrimoniale, se è fededegno, lo certifica di soli 30 anni. Si sarà auto-ringiovanito di sei anni, forse per vergogna, a fronte di una moglie-bambina?

Un libro diverso è quello di Fabio Nicolosi, uno dei tanti brillanti giovani studiosi di teatrologia che faranno sfortunatamente molta fatica per riuscire a entrare nei ruoli della docenza universitaria. Ciò che colpisce di più – nel suo volumone *Squarzina e Pirandello. Dalla matrice narrativa alla realizzazione scenica* (Roma, Aracne, 2012, pp. 797) è certamente la mole inconsueta (e in verità un po' ipertrofica), che fa, sulla bilancia, due chili e ventiquattro grammi. Ma colpisce anche l'idea bizzarra della presenza di due interventi *aggiuntivi*, firmati da Giancarlo Sammartano e Maria Luisa Grilli: poche paginette di nessuna rilevanza critica, giustificate dal fatto che i due sono stati assistenti (pigrissimi sul piano della ricerca scientifica) di Squarzina negli anni della sua docenza all'Università romana. Una fulgida metafora delle contraddizioni della anti-meritocratica Università italiana, che a taluni dà troppo, e ad altri troppo poco.

Il Nicolosi è stato allievo e collaboratore di Squarzina e il volumone testimonia *ad abundantiam* il suo amore per il Maestro, le cui regie pirandelliane sono ricostruite con amplissimo supporto di documenti, saggi, note di regia, foto di scena, locandine, interviste, recensioni e quant'altro. Va lodata però l'autonomia di giudizio, scevra di subalternità intellettuali: quando non è d'accordo con le letture pirandelliane di Squarzina, il Nicolosi non si tira indietro, e argomenta con intelligenza e con forza il suo punto di vista (cfr. pp. 271-275, 695-697). Rimane però *un libro di scuola*, fatalmente prigioniero del campo visivo entro cui è nato. Voglio

dire che – almeno a mio modesto parere – Squarzina è stato senz'altro uno dei padri fondatori della regia in Italia (con Visconti Strehler De Bosio), ma senza la genialità dei primi due, e con un eclettismo non riscattato da una qualche passione intellettuale memorabile, come è avvenuto con la riscoperta debosiana di Ruzante. Squarzina è stato essenzialmente un uomo di cultura, ma anche di relazioni, che ha letto i libri giusti e che si è circondato di amicizie giuste, le quali lo hanno aiutato a costruire alcuni dei suoi spettacoli più significativi (penso a Mario Baratto e Ludovico Zorzi, così generosi con lui di suggerimenti e di consigli). Un regista colto, dunque, un regista-professore, che non a caso ha finito per diventare un ordinario dell'Università italiana. Epperò la sua produzione artistica andrebbe ricollocata con equità nei suoi limiti oggettivi, sicuramente lontana anche dal valore dei registi migliori delle generazioni successive (Ronconi, Castri, ma anche il pur diseguale Missiroli).

E tuttavia – va riconosciuto – Squarzina è un intellettuale onesto. Nicolosi ha letto tanta bibliografia pirandelliana, ma – accecato da un'ottica *accademica* – non si è accorto che il libro pirandelliano di Massimo Castri vale, da solo, per la sua originalità ermeneutica, il 90% della produzione scientifica dei professori universitari (associati e ordinari), e dunque non lo cita: né nella *Bibliografia generale*, e nemmeno là dove parla dell'allestimento squarziniano de *La vita che ti diedi*, cui Castri ha dedicato pagine assolutamente indimenticabili. E invece, sorprendentemente, l'*Indice dei Nomi* ci svela che nel volume monumentale di Nicolosi una citazione di Massimo Castri c'è, una sola ma c'è, là dove la parola spetta a Luigi Squarzina. Il quale afferma (giustamente) che la regia italiana del dopoguerra risulta talvolta «in anticipo sullo stato degli studi, o in direzioni imprevedute per la critica» (p. 302). Ricorda *Il giuoco delle parti* di De Lullo-Valli (ma la data riportata, 1966, è sbagliata, lo spettacolo andò in scena il 10 dicembre 1965), *I giganti della montagna* di Strehler del 1966, e *Vestire gli ignudi* di Castri del 1976.

Guido Baldi è un raffinato esploratore del territorio otto-novecentesco, autore di libri preziosi e illuminanti su Manzoni, Verga, D'Annunzio, Pirandello, Svevo, Gadda. Il suo ultimo volume, *Microscopie. Letture di testi narrativi, drammatici e critici dell'Otto-Novecento* (Napoli, Liguori, 2014) non ha la possanza incisiva dei titoli sopra elencati, ma perché – come rivela già l'onesto sottotitolo – non è libro unitario, mette insieme, come ogni tanto capita nel mondo delle lettere, saggi diversi, elaborati fra il 2005 e il 2013, sebbene raggruppati intorno a nuclei precisi, non casuali, che hanno una loro rilevanza. Però il metodo è lo stesso, originale e suggestivo, e rinvia a una attenzione storico-sociologica di ispirazione marxista, intrecciata a una sapiente decodifica di tipo psicanalitica. L'uno e l'altro vettore poggiano peraltro su una estrema aderenza al testo, in una sorta di scandaglio microscopico, cui allude non per nulla il titolo della raccolta, *Microscopie*. È il re-taggio, in Baldi, del magistero di Giovanni Getto, di cui Baldi è stato allievo: un grande italianista, forse il migliore della corporazione accademica del tempo, per

capacità di penetrazione del testo (e tanto peggio per la sua visione cattolico-conservatrice). Di qui, appunto, il gusto dell'analisi capillare che caratterizza sempre l'approccio critico del Baldi. La fascinazione del libro è nel vedere come opera il chirurgo, con quale mano delicata affondi il suo bisturi, per riportare alla luce le micro-strutture profonde, sì da poter afferrare i significati dei testi stessi, nella loro complessità polisemica. E interessano meno, ovviamente, gli oggetti in sé e per sé su cui si esercita il *lavoro chirurgico*, le varie letture del volume in questione (Lucini Tozzi Pavese, Calvino, Timpanaro Consolo, oltre a Verga e Gadda e altri autori di drammaturgia su cui mi soffermerò più dettagliatamente, in questa sede teatrológica). Nel complesso ne viene riconfermato pienamente il profilo di quello che è forse il nostro maggiore contemporaneista, che però, naturalmente (cioè come è naturale che accada nel paese più disgraziato del mondo), non ha avuto i riconoscimenti dovuti. Libero docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea sin dal 1972, è stato scandalosamente, per quasi trent'anni, l'unico libero docente in Italia che non insegnasse in una Università, nemmeno a titolo gratuito, e solo quando è andato in pensione, da professore di Liceo, è stato risarcito, per buona grazia, con un posto di associato, all'interno della italica Università dell'Anti-Meritocrazia.

Ho già anticipato che diverse pagine del libro sono dedicate alla drammaturgia. Un capitolo suggestivo mette a fuoco due testi di Verga e D'Annunzio (rispettivamente *Dal tuo al mio* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*); ma credo meriti un indugio particolare la complessa e articolata indagine su un trittico spesso frequentato dagli studiosi, quello relativo al fantasma poetico dello scultore e della sua modella, lungo la linea D'Annunzio-Ibsen-Pirandello. Il primo documento è rappresentato da *La Gioconda* che Eleonora Duse, allora sodale di D'Annunzio, mette in scena per la prima volta a Palermo il 15 aprile del 1899, quasi in contemporanea con *Quando noi morti ci destiamo*, che Ibsen spedisce, manoscritto, al suo editore nel novembre dello stesso anno. «Appare improbabile, anche se non impossibile, che Ibsen conoscesse il testo dannunziano», osserva ragionevolmente Baldi (p. 271). D'altra parte, non meno giustamente, Baldi sottolinea che non si tratta della *vexata quaestio* della celebre *intertestualità*, territorio di caccia privilegiato dei frigidissimi esercizi contenutistici di un ceto accademico scarsamente originale, bensì «dell'aleggiare di certi temi in un determinato contesto culturale europeo fra fine Ottocento e primo Novecento» (p. 271).

Per quanto riguarda *La Gioconda* Baldi osserva che protagonisti non sono, a ben vedere, la coppia scultore-modella, ma piuttosto la moglie dello scultore, il cui profilo era già stato rovesciato come un guanto da Baldi in un capitolo di un suo precedente libro (*Reietti e superuomini in scena. Verga e D'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 127-156): non più vittima innocente e pura, come vogliono Giorgio Bàrberi Squarotti o Umberto Artioli, bensì eroina borghese del possesso, colpevole di sostanziale sordità alle esigenze dell'arte, nel quadro di una tradizionale opposizione fra ragion borghese e ragione artistica. D'altra parte Lucio scompare praticamente di scena con il secondo atto, salvo una fugace appari-

zione in chiusura del terzo, per sorreggere la moglie ferita, senza pronunciare nemmeno una battuta. Il terzo atto vive per lo scontro fra le due rivali, la moglie e l'amante; e il quarto è tutto per il dolore di Silvia, che – con le mani amputate – non può più abbracciare la figlia. La problematica del superomismo amorale ed estetizzante non è sviluppata fino in fondo – dice Baldi – «probabilmente anche per il timore di urtare troppo il pubblico benpensante dei teatri» (p. 282), ma forse, piuttosto, perché tutta la *pièce* è costruita in funzione di Eleonora Duse, ovviamente interessata a valorizzare al massimo il proprio ruolo di moglie tormentatrice e tormentata, devastata al momento dell'incontro con la figlia nell'*explicit* altamente melodrammatico.

Rimane il fatto che con D'Annunzio siamo alla fondazione del *tópos*, alla costruzione del triangolo maledetto artista/modella/statua. Come in tutti i triangoli, si scatenano delle tensioni, e la modella, portatrice di forza creatrice, svela la propria faccia distruttiva, scatena la sua furia devastatrice sulla stessa statua. In *Diana e la Tuda* Pirandello ripropone puntualmente lo stesso schema: è sempre la modella a cercare di distruggere la statua; Tuda punta a replicare il movimento di Gioconda, sia pure con minor determinazione. In modo non troppo dissimile opera l'Irene ibseniana di *Quando noi morti ci destiamo*, la quale, dopo aver lungamente covato dentro sé stessa la furia aggressiva, all'ultimo, non potendo attentare alla statua, riposta in un museo, vorrebbe pugnalarla lo scultore. In un passaggio Baldi sembra attenuare la carica vendicativa di Irene («in Ibsen tale atto era solo vagheggiato», p. 329) ma gli fa velo la imprecisa traduzione di Giuliano D'Amico, che riproduce, sì, l'ossessione omicida di Irene (quattro ricorrenze del verbo *dræbe*, «uccidere», in solo quattro battute) ma rende male la sua furia duramente annientatrice, traducendo con «Distruggerlo [la statua, che lei chiama “il bambino”]. Ridurlo in polvere», mentre l'originale itera il verbo, *Knust det. Knust det til støv*, «Frantumarlo. Frantumarlo in polvere». Un primo punto fermo si impone: autori diversi, storie diverse, ma in tutt'e tre i casi la statua si salva. Qualcuno ci rimette le penne (Silvia si trova le mani amputate, lo scultore giovane pirandelliano è ucciso, e così pure lo scultore ibseniano), ma l'espressione artistica resta – per tutti gli scrittori in esame – un valore indiscusso e indiscutibile. Ed è proprio questa prima conclusione che mi induce a dubitare di un'affermazione strategica del nostro, là dove afferma che «anche Pirandello, come Ibsen, rovescia di segno il *tópos* maschilista e misogino, così diffuso tra Otto e Novecento, attribuendo alla sensualità femminile una valenza positiva» (p. 321).

Ma meglio prendere la questione alla lontana. Non c'è dubbio che Baldi ha perfettamente ragione a segnalare che in D'Annunzio l'eros è il motore della pratica artistica, mentre negli altri due drammaturghi entra in gioco la dialettica infernale di repressione sessuale e di sublimazione. Ma mi fermerei qua, o comunque sarei prudente a inoltrarmi ulteriormente su quello che mi pare un terreno minato. È lo stesso Baldi a evidenziare meritatamente (ciò che nessuno aveva visto prima, *ex quibus ego*) che il progetto artistico di Sirio cambia in corso d'opera. Lo strazio di Tuda, la sua gelosia per la presenza maligna di Sara determinano una trasforma-

zione della statua: gli occhi diventano sofferenti, da pazza; la mano sul fianco non più aperta, ma chiusa, serrata, a pugno (cfr. pp. 323-326). Ma la stessa cosa avviene a Rubek. Il capolavoro è finito, e la modella, frustrata, scompare, epperò lo scultore modifica a posteriori la sua opera. Non sono semplici ritocchi: anziché il profilo solitario della donna verginale de *Il giorno della Resurrezione*, una nuova base, più ampia, che ospita un lembo di terra screpolato dalla cui fessure strisciano fuori, come vermi, uomini con musì di animali, mentre la donna arretra a mezzo sfondo, e perde il suo sguardo luminoso e innocente. Perché mai un siffatto stravolgimento, da una singola statua a un variegato gruppo marmoreo? E, soprattutto, perché dal trionfo della spiritualità a una visione così amara dell'umanità? Rubek lo dice chiaramente: «Imparai a conoscere il mondo negli anni seguenti, Irene. *Il giorno della Resurrezione* diventò qualcosa di più, qualcosa – qualcosa di più ampio, nella mia rappresentazione. [...] Ho creato ciò che vedevo con i miei occhi intorno a me. Dovevo aggiungerlo. [...] Donne e uomini – così come avevo imparato a conoscerli in vita. [...] La luce [degli occhi della donna] forse è un po' fioca. Così come la mia mente, ormai cambiata, esigeva». Baldi dedica un'analisi approfondita e acuta a *Quando noi morti ci destiamo*, ma mi sembra che si faccia dipistare dal canone dannunziano, il quale ha finito per sospingerlo a una sorta di *romanzo critico*: l'artista, privato della modella, perde la propria ispirazione, e si mette alla ricerca di lei, per poter riprendere a creare. Non mi pare che questi siano propriamente gli elementi in gioco. Terminato il capolavoro, Rubek entra in crisi, d'accordo, ma il capolavoro – a voler essere precisi – termina «un anno o un anno e mezzo» (*et år eller halvandet*) dopo che Irene se ne è andata. E il capolavoro, a questo punto, è molto diverso da ciò che era uscito dalla originaria collaborazione con Irene.

Provo a dirlo in un altro modo. Baldi ha raggruppato i tre saggi sotto un nucleo da lui intitolato *Arte ed Eros*, che però, forse, lo ha condizionato. Non so bene come stiano le cose in Pirandello (nonostante i miei quarantotto anni di ermeneutica pirandelliana), ma mi ha sempre colpito che Tuda si auto-definisca un "niente", prima quando si offre a Giuncano, nel secondo atto, e poi in finale di dramma, davanti alla uccisione di Sirio. Temo che nell'inconscio pirandelliano persista un fondo maschilista e misogino assai resistente. Ma su Ibsen non ho dubbi. Nel Mago del Fiordo non c'è eros, non c'è amore, soprattutto da parte dei maschi, tutti ossessionati da altro, dallo sforzo di realizzarsi nel lavoro, di rispondere alla vocazione, la quale si dispiega unicamente nel sociale: direttori di banca (*Una casa di bambola*), industriali (*I sostegni della società*, *L'anitra selvatica*), aspiranti professori universitari (*Hedda Gabler*), boss dell'edilizia (*Il costruttore Solness*), intellettuali velleitari (*Il piccolo Eyolf*), banchieri-managers (*John Gabriel Borkman*). Spesso figli di contadini, o figli di nessuno, o micragnosi piccoli borghesi, e dunque sempre cinicamente prontissimi a sposar donne ricche o comunque a fare un matrimonio d'interesse, che li faccia salire un po' nella scala sociale. Sono mondi paralleli, che non si incontrano nemmeno all'infinito: alle donne la missione di avere figli, agli uomini la missione professionale-lavorativa. Quest'ultima è troppo assorbente

per lasciar tempo all'amore; al massimo solo un po' di sesso rapido, con femmine facili, non impegnative (serve, governanti, attrici, prostitute). Quando c'è veramente eros, è sempre un eros particolare, perverso (la pedofilia di Solness, l'attaccamento incestuoso per la sorellastra dell'Osvold di *Spettri* o dell'Allmers de *Il piccolo Eyolf*), a confessare una sostanziale paura del confronto con la donna, di una donna vera, su un piede di parità. Di qui legami fantasmaticamente incestuosi, con donne che sono sempre figure *filiali* (*Una casa di bambola*, *La signora del mare*, *Il costruttore Solness*) oppure vere e proprie figlie (*Rosmersholm*, *Hedda Gabler*).

Orbene, se le cose stanno così, allora posso non essere d'accordo con talune notazioni di Baldi. Per lui lo scultore vampirizza la povera modella (cfr. p. 286), ma in Ibsen, più in generale, è sempre il maschio dominatore a vampirizzare la donna, sposata per i suoi soldi (Solness, Borkman con Gunhild) o regalata al rivale perché non gli blocchi la carriera (Borkman con Ella, gemella di Gunhild), tanto per limitarmi agli esempi più scandalosi. E la protesta di Irene, sacrificata dal maschio, impedita di avere figli (come avrebbe voluto, come è nella naturale vocazione della donna ibseniana), risulta perfettamente identica alle analoghe rimozioni di Aline moglie di Solness, o di Ella moglie mancata di Borkman. S'intende che non voglio affatto, con queste considerazioni, assolvermi dall'accusa che Baldi mi muove, in una lunga nota finale del suo saggio (cfr. p. 304, n. 7), di aver operato una energica *reductio ad unum*, assimilando *tout court* Rubek agli altri giganti suoi confratelli (Solness Borkman), quali interpreti dell'ideologia del *capitano d'industria*. Conoscendomi, direi che è assai probabile che io abbia forzato i termini della questione, ma era il prezzo da pagare per strappare dalle spalle di Ibsen il santino dello scrittore democratico-progressista che la cultura marxista gli ha cucito addosso, a partire da Lukács. Al quale santino, peraltro, il Baldi non sembra completamente insensibile, almeno tutte le volte in cui sente il bisogno di cogliere in Ibsen «un severo giudizio critico di quella sublimazione e di quella repressione disumanizzanti» (p. 289), deciso nel condannare «questo personaggio maschile mostruosamente egoista» (p. 290), «l'algida e crudele sublimazione maschile, che genera sofferenza» (p. 296). Insomma, sono disponibile a un onorevole compromesso. A riconoscere che, sì, forse Ibsen non è propriamente il cantore dell'ideologia capitalistica, ma non ne è nemmeno il critico feroce, da *borghese onesto*, come mi pare creda Baldi. Potremmo trovarci d'accordo a individuare in Ibsen il *gemello di Freud*, come suggeriva un tempo il compianto Massimo Castri.

D'altra parte, non siamo troppo lontani, se, ammirando la «notevole audacia» con cui Ibsen, nonostante il clima rigidamente vittoriano del suo tempo, riconosce il problema del desiderio sessuale femminile, il Baldi segnala che, così facendo, il drammaturgo affianca «le tesi scandalose del dottor Freud (potenza delle date: come si è già ricordato, il manoscritto del dramma ibseniano fu spedito all'editore il 22 novembre 1899, l'*Interpretazione dei sogni* uscì il 4 novembre)» (p. 296). In fondo, a ben riflettere, la grandezza di Ibsen sta proprio in questo suo presagire Freud, in questo feroce, impietoso, crudele scandaglio nell'inconscio dei suoi personaggi, degno soltanto dello scavo psicanalitico. Per cui, certo, è sconvolgente il

coraggio con cui Irene grida il suo desiderio di sesso, ma ancor più quello della Rita de *Il piccolo Eyolf*, che si spinge ad uccidere il proprio figlio, perché le sembra ostacolare la sua legittima intimità coniugale. È tutto un verminoso abisso freudiano – che si squaderna dinanzi ai nostri occhi esterrefatti –, predisposto dall’analista dottor Ibsen *sine ira et studio*, senza giudizi severi, anzi, senza giudizio alcuno, asetticamente: Osvald che si eccita all’idea di andare a letto con la propria sorellastra; Rebekka che induce al suicidio la moglie dell’uomo che vuole conquistare (non per amore ma per fare la sua scalata sociale); Hedda Gabler con la sua morbosa fissazione sul generale Gabler suo padre; il giudice Brack che vuole portarsi a letto Hedda, benché sia incinta di due-tre mesi del legittimo consorte; Solness con la sua violenza pedofila rovesciata sulla Hilde di 12-13 anni, ma anche la Hilde, rimasta affascinata dal traumatico accadimento infantile, che a 22-23 anni continua a sognare di essere rapita (e posseduta con qualche violenza) da quello che la cultura *buonista* definirebbe il suo *carnefice*.

Ibsen ha un modo originale di dire la sua *poetica*, e questo avviene proprio in *Quando noi morti ci destiamo*, là dove Rubek dichiara di «divertirsi così tanto» a realizzare busti-ritratti che piacciono molto ai suoi ricchi committenti, pagatigli a peso d’oro, che contengono però «qualcosa di oscuro, di nascosto, dentro e dietro quei busti – qualcosa di recondito, che gli uomini non possono vedere»: dietro l’apparenza di figure assai rispettabili ci sono in realtà «teste di cavallo, musi di asini cocciuti, crani di cani spelacchiati con la fronte bassa, grassi grugni porcini, e – ogni tanto – profili di flaccidi, volgari buoi». Come dire che il teatro ibseniano svela, appunto, le pulsioni bestiali dell’inconscio dei suoi personaggi. Baldi però – se capisco bene – non coglie in queste battute una dichiarazione di *poetica implicita*. Gli sembra – *en bon marxiste* – che ci sia un conflitto fra arte e mercato, e che Rubek, disgustato di dover compiacere il pubblico con quei busti, considerati «lavori puramente mercificati» (p. 284), si vendichi mettendo musi animaleschi alle persone ritratte.

Ma proviamo conclusivamente a ritornare sul nostro testo. Per ragionare su due punti importanti. Baldi insiste opportunamente sulla intensità aspra con cui Ibsen smaschera la prigionia domestica. Scrive che il secondo atto «si svolge nel paesaggio di un pianoro racchiuso fra alte montagne», in cui riaffiora in primo piano «l’inferno del matrimonio borghese, e i problemi della coppia vengono allo scoperto» (p. 290), ma, così scrivendo, quasi senza accorgersene, Baldi coglie una grande verità, simbolica e letterale al tempo stesso. Dopo aver inventato il *teatro del salotto borghese*, arrivato alla fine della sua esplorazione, Ibsen dissolve la chiusura claustrofobica di quella tradizionale scatola scenica, e compone un dramma in cui, per la prima volta, tutt’e tre gli atti sono ambientati all’aperto, perché, appunto, *vengono allo scoperto* le contraddizioni e le spinte centrifughe dell’istituzione familiare del tempo.

Resta il punto più delicato, che Baldi non esita a mettere a fuoco, la presa d’atto da parte dello scultore di aver sbagliato nel privilegiare la sublimazione artistica a scapito del soddisfacimento erotico. Rubek invoca una «notte estiva sull’altipia-

no» con la sua bella, ma la notte gli è puntualmente concessa, in chiusura di secondo atto; il terzo e ultimo atto si apre sull'alba del giorno successivo alla notte d'amore. Ma c'è stato amore? Nella stessa notte la moglie Maja e il cacciatore d'orsi forse non hanno fatto sesso, ma si sono *annusati*, e il terzo atto ci assicura che fra loro ci sarà commercio carnale nell'immediato futuro, a brevissima distanza. Ma Rubek e Irene? Perché mai Ibsen non ci offre nessuna indicazione? E poi rimane l'ambiguità di Irene che, in maniera contraddittoria rispetto a tutto quello che ha dichiarato polemicamente, ogni tanto si confessa disposta a una nuova sottomissione al suo «padrone e signore». Baldi è ben consapevole che il passaggio è assai problematico (cfr. p. 294), come rivela anche il suo stesso modo di esporre, che si fa più cauto («non si può che supporre che qui Irene di nuovo finga», p. 303). Ecco, siamo a un doloroso passo di croce, dove occorre un salto, uno strappo. Ibsen stesso ne è cosciente. Per la prima e unica volta contrassegna la *pièce* con un sottotitolo inconsueto: non la generica definizione di “dramma” (in tre o quattro o cinque atti), bensì *en dramatisk epilog*, «un epilogo drammatico». Quasi intuisse che di lì a poco gli sarebbe preso un coccolone (tale da impedirgli di continuare a scrivere, per gli anni che lo separano dalla morte), Ibsen decide che questo è l'ultimo dei suoi drammi. Siamo all'*epilogo*, alla conclusione di un ciclo, e dunque, sì, ha ragione Baldi, *Quando noi morti ci destiamo* deve essere di necessità qualcosa di diverso, Rubek non è una semplice variante di Solness e di Borkman, come avevo sempre pensato. Certo, Rubek è un artista, e l'*epilogo* redige il bilancio di una carriera artistica. Dietro Rubek c'è Ibsen, in un modo più personale e coinvolgente di quanto non sia mai stato dietro tutti i suoi personaggi. Ma – si badi bene – non voglio affatto sostituire al *romanzo critico* baldiano uno alongiano, che parli di un Ibsen che rimpiange di non aver amato abbastanza le piccole Hilde incontrate nella sua vita. No, voglio dire che qui c'è propriamente un *salto metafisico*. Il Padre del Naturalismo (che però è anche il Padre del Simbolismo) fa i conti direttamente con il Padre Eterno del Vecchio Testamento, e si interroga sul senso della vita, sulla miseria dei giorni dell'uomo. Scultore o drammaturgo, banchiere o costruttore, maschio o femmina, l'essere umano, giunto alla soglia della morte, scopre l'*irreparabile*, perché a fronte dell'abisso l'esistenza perde fatalmente di significato, si smaschera per quello che è, accozzaglia di eventi senza senso e senza durata, *a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*, come dice Macbeth. Guido Baldi si sofferma sulla battuta giusta, sulla risposta di Irene che azzerava ogni delirio di tardivo erotismo nella notte sull'altipiano: «L'irreparabile lo vediamo solo, quando – [...] Quando noi morti ci destiamo. [...] Vediamo che non abbiamo mai vissuto». E lo commenta in maniera ineccepibile: «“Destarsi”, per i “morti”, è solo prendere coscienza di non aver mai vissuto» (p. 300).

S'intende che, a questo proposito, andrebbe misurata l'incidenza di Wagner, che finora non ho mai approfondito, ma che in *Quando noi morti ci destiamo* sembra imporsi esplicitamente. Ai suoi bei dì, infatti, giocando con la sua bella, nel riposo dal lavoro, al cigno veleggiante sull'acqua lo scultore legava una foglia di acetosa, che diventava «la barca di Lohengrin», aggiungendo che la modella era il

cigno che tirava la barca (e non per nulla, dunque, nell'*explicit* del dramma Irene compare con «un cappuccio di piume di cigno»). Tutto il testo è forse leggibile come riscrittura dell'opera wagneriana. Elsa è vestita di bianco come Irene, e crolla in adorazione ai piedi di Lohengrin, come Irene quando promette di seguire e servire Rubek per l'eternità. E tutt'e due le donne rompono il proprio giuramento: Elsa di non chiedere il nome al suo sconosciuto salvatore; Irene fuggendosene, dopo che la statua è stata completata, almeno in prima battuta. Elsa chiama Lohengrin *Mein Herr! O mein Gebieter!*, e Irene similmente apostrofa Rubek quale *hersker og herre*, «padrone e signore». E l'esclamazione di Elsa (*Welche Nacht!*) quando ricorda di essere uscita intatta dalla stanza nuziale, dominata dal letto riccamente ornato, è forse il punto di avvio della fantasia ibseniana relativa alla *notte estiva sull'altipiano*, destinata a risultare altrettanto ascetica quanto quella wagneriana. Ma, più organicamente, è l'intero bilanciamento psicologico della coppia (la spiritualità dell'artista contrapposta alla maggior carnalità della model-la) che potrebbe porsi quale calco ricavato dal *Lohengrin*.

Mi sono dilungato su Ibsen, più che su D'Annunzio e Pirandello, ma perché una recensione, quando è vera, non fa salamelecchi, discute (civilmente) le tesi del libro con cui non è d'accordo. Su D'Annunzio e Pirandello, niente da eccepire.